

Jazz Lapidarium

FAUST

Autechre
Pifarély & Zíngaro
Ensemble Uncontroled
Green Room
Faust
F.P.A.C.
George Lewis
Hovercraft
Laika
Mortiis
Osso Exótico
Ryoji Ikeda
Slim





Igor A. Vaganov é um jornalista musical de origem russa interessado em estabelecer contactos com editores e músicos nacionais. Possui, desde 1988, um programa de rádio, intitulado

Achtung Baby!

que promove *underground*, *experimental*, *noise-industrial*, *dark-gothic-ambient*, *esoteric-ritual*, *occult folk* e *other modern radical innovative music*.

Já está disponível o segundo número da revista americana

«Halana».

Nas suas páginas podemos ler entrevistas com Pauline Oliveros, Keiji Haino, Alan Lamb e Patty Waters. Destaque para Tony Conrad e os seus dias a bordo do Dream Syndicate. Se o conteúdo não desilude, o CD que vem com a revista ainda desperta mais a curiosidade: uma hora de inéditos dos intervenientes acima mencionados. A AnAnAnA, que assegura entre nós as revistas especializadas «The Wire», «Revue & Corrigée», «Improjazz» e «Margen», irá disponibilizar a «Halana» brevemente, bem como o segundo número da inglesa «Immerse».

Sergéy Kuryokhin, pianista e compositor de origem russa que

faleceu, aos 42 anos de idade, em Julho de 1996, vítima de uma doença extremamente rara (cancro do coração), irá ter uma edição especial — caixa de 4 CD — intitulada «Divine Madness» e que reúne cronologica-mente alguns dos seus trabalhos mais importantes («Piano Zoological Elements», «Subway Culture», «Introduction in Pop-Mechanics» e «Pop-Mechanics n.º17») na independente britânica

Leo Records.

A mesma aproveitou para anunciar um concerto de homenagem, no dia 16 de Maio próximo, com a colaboração de alguns nomes sonantes: Evan Parker, Ned Rothenberg, Moscow Composers Ensemble, Collective Quartet e Aquarium.

Ainda neste catálogo, mas inserido na série Leo Laboratory, destaque para a edição de «Flute Solos & Movement Sounds» do português Carlos Bechegas.

A nova edição da Stupeur & Trompette

promete ser uma autêntica bomba. «Memory & Money» é o título do primeiro disco de um projecto francês com a direcção artística de Otomó Yoshihide: Les Sculpteurs de Vinyl. Tom Cora, Catherine Jauniaux,

dois membros dos Ground Zero e três DJ franceses completam o elenco. O álbum gravado em estúdio em Marselha inclui peças retiradas de um concerto gravadas ao vivo no Festival Mimi de 1996.

Para além de ser um dos animadores dos Simpsons, o húngaro Klasky Csupo é também o animador da editora

Tone Casualties.

Estão previstas para breve, além das muito esperadas reedições de Paul Schütze («Deus Ex Machina», «The Anihilating Angel» e «The Surgery Of Touch»), álbuns de Borut Krzisnik, um dos membros dos Borghesia e dos Laibach (será uma reedição de um álbum editado em 1990 pela Recommended), dos Face, dos Hungry Ghost («The Man Ray Sessions» está quase pronto a sair), e de Gyorgy Szabo.

O último lançamento desta editora intitula-se «Hyro», trabalho mais recente de László Hortobágyi, prestigiado compositor húngaro que se move nas áreas da música ethno-trance.

A etiqueta de Bernhard Günter Trente Oiseaux

lançou no final do ano passado um novo disco de Francisco López.

Assim, e depois de «Warszawa Restaurant», surge agora «Belle Confusion 966».

A norte-americana

Tzadik

tem iminentes dois novos títulos no seu já extenso catálogo. «Filmworks IV» de John Zorn, prossegue a edição em disco da música para cinema de compositor e saxofonista. «Great Jewish Music: Burt Bacharach» é um duplo CD compilatório de homenagem, com a participação de inúmeros artistas deste catálogo.

«Corne de Vache» é o título do novo CD de Anna Homler, uma vez mais, acompanhada de Geert Waegeman e Pavel Fajt. Koen Van Roy, no saxofone, surge como músico convidado.

Gravado ao vivo em 1996 no «Festival Internacional de Musique de Victoriaville», este disco foi editado pela

Victo.

Faust - a entrevista

por Alain Chauvat *

O regresso! Após um longo período de ausência, os Faust regressaram com a pujança e a criatividade que os tornaram reconhecidos na década de 70. São eles, talvez, os mais dignos representantes do «krautrock», hoje particularmente vivo na cena pós-rock e em projectos como os Ulan Bator e os Stereolab.

«Está na ordem da especulação financeira identificar os seres e as coisas com um valor de troca que varia segundo as leis do mercado. Daí, uma proliferação que, a exemplo dos crescimentos demográficos encorajados pelas religiões e pelos regimes arcaicos, se condena aos reequilíbrios e à autodestruição» (Raoul Vaneigem, 1996).

O que é que motivou o vosso regresso?

FAUST: Creio, sem estar muito longe da verdade, que há uma enorme vaga de *krautrock* neste momento; não leio muito a Imprensa, mas apercebo-me desse facto. Trata-se de uma coincidência notável. De qualquer modo, independentemente desta vaga, já tínhamos decidido regressar. Se se quizer, o ponto de partida foi o

concerto de Prinzenbar (Hamburgo, 09/10/90). Tivemos uma nova ideia de como refazer a nossa música. Dois anos depois, fomos tocar a Inglaterra ao Marquee de Londres (25/12/92). Aí, apercebemo-nos de que havia um interesse profundo, já que a sala estava cheia. Vim cá fora ver e havia uma grande quantidade de pessoas para entrar, de modo que pensei que estavam ali para outro concerto e não para o nosso. Quando subimos ao palco fez-se um silêncio religioso, e é por isso que dizemos que parecia existir um certo interesse. E, como o tempo para os Faust não tem um valor primordial, decidimos organizar a nossa própria editora e a nossa agência de concertos motivados por grupos como os Ulan Bator, que nos contactaram cheios de entusiasmo, embora todo este movimento seja, em grande parte, devido ao acaso.

A cena actual está muito próxima daquilo que vocês fizeram; não foi um acaso o vosso regresso...

FAUST: Vejo grupos como os Stereolab ou os Hectogram, que estão próximos de nós, embora sejam jovens, mas não nos apercebemos totalmente dessa situação. Eles foram um pouco mais longe na via da repetição, tocando quarenta minutos a partir do mesmo tema...

(Chega Zappi Diermaier a quem se pede

uma opinião sobre os Stereolab: «É o meu grupo favorito!» (grandes risadas). Na época fazíamos *sketches* e croquis porque éramos demasiado apressados; foi talvez nos anos de 68 e 69, com todos os movimentos políticos e sociais e quando existiam muitas ideias. Provavelmente, o ponto de partida era o «rainy day». Parece que encontramos um ritmo ancestral, adjectivo que a imprensa utiliza frequentemente, ou arcaico. Sentimos esta música de modo instintivo.

Vocês quase tocaram free-jazz (?) levando muito longe a exploração do acaso e do silêncio na música enquanto compositores, o que mais ninguém retomou. Os Can também levaram a repetição muito longe, mas os Faust exploravam o silêncio e mais ninguém o fez depois.

FAUST: És um mestre na arte de formular perguntas subjectivas! Que é que posso dizer sobre esse assunto, a não ser que sim? Para ser absolutamente sincero, quando fazemos a nossa música não nos apercebemos de nada. Isso acontece há 27 anos sem nos darmos conta de que criamos ou seguimos alguma coisa, já que nunca escutávamos música de forma premeditada. Perguntam-nos muitas vezes o que pensamos sobre das *raves*, este modo de nos perdermos completamente na música a partir da

necessidade de dançar, fazer música até que o dançarino desapareça completamente na música. Esta atitude agrada-me muito; as pessoas que fazem *raves* perdem o seu ego, nada resta para lá da dança.

Será que os Faust não trouxeram mais qualquer coisa do que a rave, não propriamente o trance, mas esta espécie de inspiração no vazio, no silêncio, que é de facto uma metáfora de amor, de profundidade...

FAUST: Demos um concerto no Vale da Morte (Death Valley, Desolation, 1994), por acaso numa noite de lua cheia e o tipo que o organizava queria conotar-nos com intenções satânicas, mas devo dizer-te que a morte não é um assunto muito próprio ou muito polido. A questão da morte deve ser relativizada pelo lado vivo das coisas; em função do nosso humor, por vezes embarcamos ou deixamo-nos embarcar numa faceta tenebrosa, mas tal não parte de uma intenção consciente. Faust significa pacto com o diabo, mas em alemão também quer dizer punho, daí a ambiguidade.

Os Faust trabalharam em três direcções: a repetição, o acaso, o silêncio. Neste silêncio havia muitas coisas para dizer.

FAUST: Talvez haja ainda uma outra dimensão de que te estás a esquecer e

que para nós é muito importante, que é o humor. É preciso não esquecer que não somos totalmente sérios, somos quase retardados, fomos atingidos pelo fenómeno Peter Pan.

E onde é que isso vos leva?

FAUST: É aí que se revela a nossa total falta de seriedade. Não só não somos totalmente organizados, como também não sabemos para onde vamos. De cada vez há um novo começo e isto continua para sempre. Não temos intenções, vivemos cada momento. Quando estávamos em Wümme (perto de Hamburgo, 1969-74) éramos pessoas solitárias, retiradas do mundo, não líamos jornais nem ouvíamos rádio, não tínhamos visitas, absolutamente nada. Nem sempre os monges são pessoas sérias; há esta ambivalência entre o homo sapiens e o homo ludens, entre o sábio e o divertido. Passamos muito tempo a fazer *sound-checks* porque não sabemos onde queremos chegar. Achas que isso é sério?

O que é que os novos grupos pensam dos Faust? Saberão eles que vocês pisaram terrenos nos quais eles agora se aventuram?

FAUST: Andamos em digressão há seis meses e vemos chegar grupos que pensam que inventaram a pólvora. De facto, dá um prazer grosseiro quando



eles nos dizem: «O meu pai e a minha mãe eram vossos fãs». Alguns grupos famosos reconhecem francamente terem sido inspirados no nosso trabalho e constatámos essa situação em Metz, em Colónia ou no País De Gales, o que me diverte. Passamos muito tempo a preparar uma solução ideal para que o caos se possa instalar mais facilmente. É talvez paradoxal, mas somos demasiado sérios no que diz respeito à preparação, ao cenário, aos símbolos. Se nos perguntam porquê, não sabemos responder. Encontrámos os Ulan Bator em Metz e tocámos juntos; repetimos em Nancy e voltámos a Metz. Num pequeno palco, começámos a tocar «Hurricane», chegámos ao centro do ciclone, Amaury pensou que era o fim e recomeçámos de imediato! Foi horróroso, mas belo. Gostámos muito desta participação total. No País De Gales, lançámos fogo ao palco, foi a adesão total!

O que pensam dos Einstürzende Neubauten?

FAUST: Werner tocou com eles e tramou-se completamente, enquanto eu (J H Péron) tenho uma aversão profunda... Quando desaparecemos, instalou-se um vazio que foi preciso ocupar! O seu modo de estar em palco, de trabalhar com o metal, foi seguramente inspirado em nós; todos jogamos ténis com a mesma bola. Dá-

me muito mais prazer quando vejo pessoas que vêm ter connosco e nós dizemos: «Somos influenciados pelos Faust, respeitamo-los, mas queremos fazer outras coisas» enquanto outros chiavam, ao mesmo tempo que nós tocávamos... No que concerne aos aspectos visuais, não defendemos o espectáculo de rua. Espero que o que vou dizer não seja mal entendido, mas há uma pequena faceta elitista nos Faust; quando falo de elite, refiro-me aos que querem e escolhem. Gostamos de associar a música a locais bizarros; gostamos de decorar o local onde tocamos... Não somos muito organizados... Vimos com prazer o aparecimento do movimento punk ao procurarem a beleza no lixo; eles varreram tudo, agitaram o ritmo e a harmonia com imensa vitalidade. Gosto deste modo intransigente de ir em frente...

E os Kraftwerk? (Toda gente se farta de rir, questão estúpida de um tipo que parece nunca ter ouvido os Faust). *FAUST:* São demasiado limpos, demasiado arrumados. Somos muito pouco cultos; naquela altura havia os Guru Guru e os Amon Düll que viviam no Sul e nós que estávamos no Norte, mas não havia comunicação. Se existissem festivais, simpósios, lugares onde pudéssemos trocar ideias e tocar, não teriam sido necessários vinte anos para a emergência desta vaga de

krautrock, mas é bem melhor assim porque cada um está no seu lugar próprio. Somos muito diferentes. Os Kraftwerk são matemáticos e bem ordenados, enquanto nós nos regulamos pelo prazer e paramos quando achamos que tudo está a ir bem, logo antes do orgasmo. A nossa motivação não é política; fazer música politizada é uma forma de prostituição. Certamente que nós éramos e somos politizados, mas num nível indirecto.

Um novo disco saiu por estes dias («You Know Faust»). Podem falar-me um pouco sobre a forma como trabalharam em estúdio?

FAUST: Hans-Joachim chega sempre atrasado, eu (Jean-Hervé Péron) chego de manhã e vou preparando o trabalho enquanto o Zappi não chega e é assim que vamos trabalhando de modo espontâneo conforme as ideias vão aparecendo. Quando temos um tema gravado, exploramo-lo tentando ir mais longe... Uma ideia conduz a outra, sempre de forma espontânea; Jochen faz as misturas. Encontrámos Steven nos Estados Unidos: é um *guitar-hero*, o *cowboy* da guitarra.

(*) Tradução e adaptação de Jorge Saraiva de entrevista publicada na revista francesa «Improjazz».

Jazz Lapidarium das origens ao be bop, do mayflower ao enola gay

por Jorge Lima Barreto

«Le Chant Des Enfants Du Monde»,
vl 1 - Guinée. Senegal
John Lee Hooker - «That's Where It's
At?»

No princípio era o verbo. A palavra
dos blues. Afirmação, identidade,
sobrevivência.

Lamento e grito de uma cultura
transladada e escravizada: espirituais,
work songs, shouts, orações dos
pregadores do Sul — o folclore dos
blues. O inglês impõe-se como língua
franca, a par dos instrumentos
europeus e do pentagrama.

Bessi Smith - «Mother Of Blues»:
«Thinking Blues»

São versos de protesto, inconformismo,
poesia plena de beleza, nervo vértebra
do cancionero afróide-norte-americano.
Os blues são criados pelo povo e não
apenas para o povo. São modos
peculiares de expressão, entonações
típicas, cores tonais derivadas das
vozes roucas de cantores incultos e
populares. A dissonância é uma marca
cultural indelével. Oralidades.

Fats Waller - «1929 Classics».
Canto solístico por antonomásia, ritmo

adaptado às fainas. Os heróis de tez
morena criaram uma textura
genuína de 12 compassos; insinua-se a
escala pentatónica (cinco notas
africanizadas); instaura-se o *break*, um
espaço ou intervalo independente
entre as melodias. A forma poética é
simples, uma divagação sobre três
versos, que se repetem cada um
rimando, aparentemente com o
anterior. Introduce interjeições — é
poesia epigramática. Humores.

Sammy Price - «Blues & Boogie»:
«Louisiana Lament»

Os blues vêm do Delta para a cidade.
Formas instrumentais antífonas;
diálogos voz-instrumento; breves breaks;
paragem súbita da orquestra que espera
que o solista retome a sua verve. Zénite
da inspiração, apoteose da fantasia,
vértice da engenhosidade; os riffs
cristalizam os breaks numa progressiva
reiteração rítmica; o efeito gongórico do
vibrato é marca da tradição
afrocaucásica. O fraseado é descendente,
faz sentir a tristeza dos blues.

**Champion Jack Dupree - «New
Orleans Barrelhouse Boogie»:**
«Angola Blues»

Os blues são a expressão da vida
emocional de uma raça; o clima é denso,
comovedor, profundo, sedutor. A tona-
lidade é fiel à dissonância, os ritmos são
elásticos.

Mead Lux Lewis - «1927-1939»;
Ammons, P. Johnson

O boogie woogie era uma música para
dança; os pianistas faziam-se
acompanhar por bailarinos. Servia-se o
gumbo, receita do kingombo
angolano, um prato de verduras e
arroz de tomate resumava dos pratos
dos crioulos. O boogie imprime ao
piano a verdadeira condição jazzística
de instrumento de percussão (carácter
diverso do piano trumpet style que
imitava os instrumentos de sopro da
orquestra). No piano rendilham-se
blues abstractos, o ritmo é martelado
persistentemente na mão esquerda, é
eco de tam tam; na mão direita
burilam-se hipnóticas figuras
melódicas, contrapontos rítmicos, rara
polifonia. Tremolos avassaladores à
maneira dos guitarristas ambulantes
dos blues — força frenética e
irresistível; as notas passeiam-se
velozes sobre o tapete rolante do
walking bass.

Scott Joplin - «King Of Ragtime»

Outro estilo pianístico da proto-
história do Jazz é o ragtime.
Cadência das síncopes, deslocação dos
acentos rítmicos, cortes, entrecortes,
sobreposições, magnífica polirritmia.
Dizia-se *to rag it* e significava-se:
embeleazar, ornamentar uma canção.
Desde St. Louis, este movimento
estético irradia universalmente. Linhas

melódicas desgarradas, sacudidelas que acentuam o 2º e o 4º tempos; o ritmo vacila em tempo médio (Joplin escreveu na partitura de *gladiolus rag*: allegro ma non troppo). Padrões vistosos da direita compensam a monotonia rítmica instaurada; cor notável nos agudos que influenciaria o vibrato dos metais e das madeiras das posteriores orquestras. A síncope governa a acção; eterniza-se nos rôlos dos *piano players*.

King Oliver - «Sugar Foot Stomp»
O New Orleans é um estilo polifónico. As vozes colectivas estão tripartidas (trompete, clarinete, trombone); a melodia é sustentada pela sístole ou a diástole da percussão (contrabaixo, guitarra ou banjo e depois o piano, formam a secção rítmica). É música homogénea e equilibrada, ricamente melódica — pintura de uma paisagem; improvisações simultâneas. No entremeado polifónico o trompete desenha o tema, é xamã, o som dominante; conduz os instrumentos às frases, sem adornos, de vibrato aberto e capitoso. As notas sobrepujam ludicamente o *beat*. O trombone, no seu estilo próprio do *tailgate*, em curtos glissandos, improvisa fugazes contracantos. O clarinete tece contrastes, espirais, é feminino, flexível, num desempenho ágil do vibrato; notas ligadas numa estrutura

sinuosa; frases rápidas e vivazes, voos do grave ao agudo. A bateria marca as síncopes na tarola e o pedal do bumbo arregimenta os tempos fortes; o piano segue-o pela mão esquerda e destaca subtis guirlandas na direita; o banjo ou a guitarra apoiam os quatro tempos básicos.

Benny Goodman - «1935-1936» (trio/ quartet)

No combo animam-se combinações melódicas e polifónicas. O tema é a semente da canção, um troço interpretado em várias gradações tímbricas. A bateria é pura ressonância de uma pulsação regular; o vibrafone é a electrificação da marimba; mediadores: escovas, baquetas, as próprias mãos. O rádio deu-lhe a proximidade.

Fletcher Henderson and His Orchestra - 1926-1927

O arranjo é uma forma de leitura colectiva — não é uma operação quantitativa (4 saxofones+4 trompetes+2 clarinetes...) mas qualitativa (reunião amorosa e subtil de ideoletos). O amplificador e o microfone projectam o rito corporal para uma aura eléctrica. Da rua à sala de concerto ao estúdio de gravação.

Louis Armstrong - «The 25 Greatest Hot Fives and Hot Sevens»

A obra-prima exhibe todos os signos de um discurso e de uma linguagem na

sua plenipotência — é historicamente inultrapassável.

The Complete Sidney Bechet - vls 1 & 2; 1932-1941

A orquestra de jazz emprega o *dictamen* harmónico europeu, adopção de uma tradição forânea e da sua linguagem. Os seus intervalos são específicos, a pujança rítmica é formidável. O disco e o jazz encetam uma vida cúmplice.

Jimmy Lunceford Orchestra - «For Dancers Only»

No jazz do swing, e devido à sua memória africana, as melodias ondulam-se com tendência descendente, frases/espirais de breve extensão que se reiteram com frequência. A Europa emprestou a técnica e a África legou o sentimento.

Duke Ellington - «Unknown Session»

Uma coisa é o jazz ou a música negra escrita na pauta; outra, bem distinta, são as interpretações, cujos melhores cultores lhes sabem dar um relevo, um acento, uma matiz, um laivo de expressividade — é o *swing* — o pentagrama não pode denotar as infinitas gradações sonoras (*growl*, *scat*, glissandos erráticos, fracções interválicas, timbre típico...).

Bix Beiderbeck - «Legend»

Os leitores eficientes (*paper men*)

cantam passagens escritas com flexibilidade, sonoridade líquida, exemplos de elegância: a abundância da inspiração alinha *chorus* atrás de *chorus* em supina coerência.

Chick Webb with Ella Fitzgerald

Os bateristas são o fogo do jazz. A percussão repercute as ancestrais pulsações, as síncofes mágicas de África; afirma uma nova textura, híbrida da excitação e do racionalismo da métrica.

Art Tatum - «Classic Early Solos» (1934-1937)

O extremo virtuosismo dos músicos de jazz jorra do inconsciente, da memória, mas implanta o reino da lógica musicográfica — são compositores espontâneos, no auge da criatividade. Um barroquismo extravagante torna labiríntico o que era um trajecto teleológico.

Duke Ellington - «The Jungle Band» vl 2, (1929-1931)

O estilo inflexional é travestido pelas surdinas (o *wah wah*, que recebe o nome da onomatopeia do seu som). A surdina imprime uma notável intensidade emocional; é véu grotesco e arrepiado; deslumbra as profundidades do registo, numa gama prodigiosa de matizes tímbricas.

Milt Buckner - «Play Chords»

No *off beat* o músico verte uma página

musical com plena liberdade, uma sobrevivência pristina da africanidade. A síncope envolve o jogo das sincronias (atrasa ou adianta as vozes melódicas) mas mantém uma pulsação exacta e fundamental — não é um conceito de interrupção ou acidente, como na música clássica europeia, mas um evento formado por peripécias que afectam todo o fluxo rítmico.

Django Reinhardt - «Swing de Paris»: «Nuages»

A arte do *swing* não se assimila nos conservatórios, não existe na folha pautada, nem tem signos musicográficos que a representem. Só o artista verdadeiro do jazz é dono desta faculdade, não como herança racial mas cultural; através do *swing* transmite a cabal expressão erótica do jazz.

Coleman Hawkins - «Body and Soul»

Cada instrumento segue uma linha melódica e improvisa enquanto espreita o esquema harmónico e é o sustento para o conjunto da obra; transcende os obstáculos propostos pelo arranjo; solta-se das amarras da partitura e entrega-se à fantasia; dá o alento e a profundidade expressiva, fora da vigilância do signo escrito e das mecanizações do ensaio. A inspiração é radiante — *super liberum cantare* — a arte *hot* domina soberanamente a técnica instrumental, tem uma faculdade de invenção fuste.

Stuff Smith - «Black Violin»

O ataque incisivo, o vibrato suspenso, o emprego pertinaz do glissando ou do portamento dão a cor ao timbre orquestral do jazz. O jazz tem voz própria. A sua cor particular resulta, em parte, da ausência de uma secção de cordas (violino, viola, violoncelo); estes foram assumidos, tal como a voz, como instrumentos miméticos dos sopros. Amplificados, o solo deulhes o foral do jazz.

The Quintessencial Billie Holiday, vl.2, (1936)

O expressivo vocal é dado pela proeminência da música sobre a poesia, as palavras são trituradas, maceradas, cortadas, desfiguradas ou convertidas em sons inarticulados e onomatopaicos (o *scat*). O Prez devaneia num estilo tímbrico e fraseológico interactivo.

Ben Webster - «Renaissance»: «Caravan»

A sonoridade do sax é turva, *dirty*. O saxofonista canta dentro do instrumento; inala, respira, sufoca, saliva, sussura, faz vibrar as notas, agrega o vibrato ao valor exacto da medida, em fluxos de originalidade e sedução — intonações cálidas.

Count Basie & His Orchestra - «The Music of Bennie Carter»

O jazz é uma corrente da música afro-

norte-americana e o seu mais importante folclore; é, por excelência, a música do Século XX. O verdadeiro jazz influenciou todas as tipologias musicais — sob influência destas tornou-se progressivamente simbiótico (*mainstream*; música de cinema: música de variedades). O jazz é uma forma musical humanizadora, na vivência, no humor, no prazer.

Jazz Masters 37: «Oscar Peterson plays Broadway»

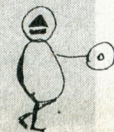
No jazz não se ouve música de um só compositor, mas de vários — cada um improvisa a sua própria melodia, inventa uma canção à volta de uma canção comum, cria um fogo mais ardente, região pura da transpiração.

Charley Christian: «1948, Historical Performances»: «Swing To Bop»

Um zoroatrismo dividiu as hostes na época do bebop, as hostes entre o *it don't mean a thing*, que considerava o swing como um significado unívoco do jazz e os adeptos do "blue Monk" que libertaram outras substâncias identificativas do Jazz.

Louis Armstrong/Duke Ellington - «The Great Reunion»

O jazz inscreveu-se na História da Música como uma mitologia, com os seus deuses e os seus heróis — o jazz é como uma civilização.



Autechre

«Chiastic Slide»
[CD Warp, 1997]

Acaba por se concluir que ouvir música com paixão não ajuda a compreender o Mundo nem sequer a Música. São os pés fora da realidade e, sim, isso é uma forma de misantropia. Depois conta-se aos amigos o que se experimentou. A seguir vêm os Autechre, um grupo que progride e deixa desde logo claro, no primeiro tema de «Chiastic Slide», que a vida não é fácil. A quase histórica repetição rítmica chega a incutir em nós a vaga noção de «não quero estar aqui». Ao segundo tema («Rettil Ac») os acidentes já são norma, os Autechre não pedem a ninguém que entre. Assim, quando se entra, parecemos estar a pisar terreno onde não era suposto estarmos. Há uma sensação de primeira vez, uma reordenação mental e uma adaptação a um novo ambiente, adaptação que baralha os pensamentos habituais. Estar triste ou alegre, apaixonado ou de coração desfeito, agressivo ou dócil significa 00000 (5 x Zero). Está-se só. Ao terceiro tema os cortes são menos profundos e ao fim do quarto tema redescobre-se que o sentimentalismo é universal. Esta música inominável, decerto abominável para alguns, música de alta performance, tem origem na rua, nos

sons populares que definiram a cultura de rua tal como a conhecemos hoje (*hip-hop, electro*). Sean Booth e Rob Brown desenvolveram o gosto pela música entre exposições de *breakdance* e mensagens em *grafitti*. Depois: Coil e Zoviet France. Depois: o Som. Então: «Chiastic Slide» [Warp, 1997]. Composições querendo parecer inacabadas, cortadas abruptamente e a outra a seguir entra abruptamente, a edição dos sons é rude, crua, nenhum tema acaba como começa, há sempre evolução. Os Autechre intensificam a espiral de violência, DefCon 1, isto é assunto muito sério para ser encarado como brincadeira com máquinas. «Chiastic Slide» confunde a nossa pobre mente e então somos os sem-terra, como Deus em toda a parte e em parte alguma. (...) Peço desculpa.

[JAM]

Dominique Pifarély & Carlos Zíngaro/ Dix + Guillaume Orti/ Système Friche

«Les Instants Chavirés -
Toute la Musique Improvisée In Situ»
[3CD In Situ, 1997]

Com registos ao vivo feitos em Outubro

e Novembro passados no festival *Instant's Chavirés*, eis que chega a Portugal a mais ambiciosa edição da *In Situ* até à data, uma caixa com três discos compactos, mostrando três vertentes da música improvisada francesa dos nossos dias — e isso não obstante a participação de músicos de outra proveniência. O primeiro CD é dedicado a um inusitado duo de violinistas, Dominique Pifarély e Carlos Zíngaro. O segundo é preenchido pelo grupo *Dix*, do saxofonista Guillaume Orti, e o terceiro contém desempenhos da orquestra *Système Friche*, dirigida por Jacques Di Donato e Xavier Charles. Nada de comum existe entre eles, para além de um semelhante interesse pela interacção entre improvisadores, do diálogo a dois (CD 1) à «big band» (CD 3).

Não sendo o mais importante título da *In Situ* no que respeita aos proveitos estéticos (cabará a «*Écritures*», de Carlos Zíngaro com Joelle Leandre, esse estatuto, a crer na crítica internacional e na indicação dada pelas próprias vendas — vai na segunda edição), «*Toute la Musique...*» tem a vantagem de equacionar alguns dos presentes recursos da prática improvisacional, ganhando uma dimensão bem diferente daquela que terá um normal lançamento do género...

Numa entrevista publicada há pouco

mais de um ano na «*Jazz Magazine*», Dominique Pifarély, colaborador habitual de Louis Sclavis e o actual representante de uma linhagem do violino francês que vem de Stéphane Grapelli e passou por Jean-Luc Ponty e Didier Lockwood, afirmou que os seus violinistas preferidos eram Phil Wachsmann, britânico, e... Carlos Zíngaro. Foi tal o prazer de tocar em conjunto dos dois violinistas que é no primeiro volume desta caixa que está o seu melhor. De facto, encontramos nele um Pifarély liberto finalmente dos clichés jazzísticos que tantas vezes afectam a sua inventividade, e um Zíngaro particularmente prolífero na quantidade, e qualidade, das suas deixas, sugestões e provocações. Excelente, e sem igual nestas áreas. No que respeita a conseguimentos, é justo destacar também os *Système Friche*, que ganham a sua mais-valia precisamente nos aspectos em que os *Dix* de Orti a perdem (de resto, são estes o ponto fraco do «pacote»). Explica-se: com músicos de formações, orientações e linguagens por vezes tão distintas que só a improvisação os une (casos de Dominique Regeff com a sanfona, Camel Zekri com o islâmico oud, ou Frédéric Le Junter com instrumentos por si inventados), a orquestra de Di Donato e Charles aglutina as diferentes abordagens num

leque de grande variedade tímbrica e textural, numa perspectiva trans-idiomática, se bem que não de «colagem». Entre os uníssonos melódicos de sabor étnico dos sopros e a quase cacofonia pós-free jazz, o projecto *Système Friche* sabe ser imprevisível e renova a cada momento os seus próprios horizontes.

Tentando equilibrar o convencionalismo sensaborão do seu jazz pretensamente «avançado» e «contemporâneo» com cores de proveniência difusa, Guillaume Orti não faz mais, pelo seu lado, do que evidenciar a inconsistência e a debilidade das suas propostas musicais. Tudo, no segundo tomo de «*Toute La Musique...*», é derivativo, não apontando para direcção alguma. A sensação de gratuitidade de algumas passagens chega mesmo a ser incomodativa. Neste particular, Didier Petit enganou-se e foi pena.

[REP]

Ensemble Uncontrolled

«*Tales From the Forest*»

[CD Leo Records, 1996]

Green Room

«*Hidden Music*»

[CD Leo Lab Records, 1995]

Leo Feigin, o mentor da etiqueta Leo

Records, abriu mão de alguns dos seus critérios editoriais. Divulgador das novas tendências do jazz e da improvisação do Leste europeu, mas também um dos responsáveis por uma certa linha condutora tomada pela chamada música improvisada, pelo menos em disco, habituámo-nos a não encontrar no seu catálogo determinado tipo de sonoridades. Já não é assim e não apenas porque, entretanto, criou uma colecção com características muito específicas, a Leo Laboratory, vocacionada para apresentar o que de mais inusual vai surgindo nas cenas experimentais, com destaque para a do Velho Continente. Se nesta já se tornou habitual encontrar obras «estranhas», como «Hidden Music» dos britânicos Green Room, o grosso das edições já comporta surpresas como o recente «Tales From the Forest» dos Ensemble Uncontroled de Kalle Laar e Takashi Kazamaki.

Estes não são propriamente uns novatos — tocaram com Elliott Sharp, por exemplo —, mas surgem nesta editora com um projecto novo que inclui Cristoph Gallio e os pouco conhecidos no Ocidente (são provenientes de Talin) Eduard Akulin e Mart Soo. Saxofones, trombone, duas guitarras e percussão são o instrumentalário escolhido para uma música que vive à beira do abismo, visceral e intuitiva, com

alguma coisa, mesmo, da energia do rock, mas que não chega a ser violenta, ao contrário do que é hábito nas áreas da improvisação «hardcore» em que se movem os músicos reunidos. O grupo tem, inclusive, um claro gosto pelo detalhe e pelo fabrico de texturas de urdidura colectiva, embora sem quaisquer semelhanças com a dimensão lilliputiana de «Return to Street Level», o CD em que, para além de Sharp, tocaram com Christian Marclay, Tom Cora, Nick Didkovsky (guitarrista e líder dos Doctor Nerve) e Paul Hoskin. Os Green Room, esses sim, estão em princípio de carreira e, a avaliar pela invulgar qualidade de «Hidden Music» e pelo modo como têm sido recebidos internacionalmente, ainda poderão dar muitas cartas. Poli-instrumentistas, um dote que parecia desaparecido destas lides desde os anos 70, a música forjada por Chick Lyall, David Baird e David Garrett tem um pouco a ver com tudo. Com piano preparado e rádio, mas também sintetizadores e computador, percussão e flauta de bambu, guitarra e fitas, instrumentos e equipamento que habitualmente não vemos juntos, o trio gira entre a «live-electronics», a música concreta, a New Music, a improvisação de matriz jazz e o «folclore universal». Nada do que fazem é particularmente original, mas o modo como associam os elementos

com que trabalham tem uma frescura que há muito tempo não conhecíamos. Parabéns a Feigin, pois...

[REP]

Faust

«You Know Faust»

[CD, ReR 1996]

Como para os Faust o tempo não existe, é irrelevante que o grupo tenha estado mais de vinte anos sem gravar. Embora formalmente nunca se tivessem dissolvido, podemos dizer que, face às premissas que sempre os nortearam, foi sem surpresa que se assistiu ao seu regresso em 1995 com o CD «Rien», produzido por Jim O'Rourke. Entretanto, uma aguerrida legião de adeptos, músicos e melómanos, desenvolveu um culto marginal, mas consistente, ao mesmo tempo que o grupo se tornava uma referência incontornável para alguns dos mais interessantes compositores da actualidade.

«Rien» foi justamente saudado pela crítica como um dos mais excitantes registos da década. Depois de múltiplas audições, ainda hoje me interrogo se o desejo de reconhecimento face à sua obra anterior não lhe terá exagerado os méritos. Em contrapartida, «You



Know...» (que estranhamente se depara com os problemas típicos de um segundo disco, após um primeiro muito aplaudido, o que não deixa de ser paradoxal num grupo com o currículo dos Faust...), gerou menos entusiasmo e os elogios foram muito mais regrados. Na minha opinião, de forma injustificada. É certo que não tem o sentido de ruptura e abstracção do disco anterior, mas, em contrapartida, revela-se muito mais coerente com a sua anterior discografia. É que «Rien», levando a manipulação, a abstracção e o jogo do acaso até aos limites da não música (?), afastava-se das propostas habituais do grupo e dava a sensação de que os Faust, uma vez sem exemplo, corriam atrás do que os outros já tinham feito. Pelo contrário, «You Know...» tem a luminosidade sulfúrica que é desde sempre seu apanágio. Os velhos e fiéis adeptos dos seus quatro discos da década de 70 ficarão satisfeitos: longas repetições hipnóticas, paroxismos convulsivos, delírios aterradores, a estratégia de cortes bruscos e colagens surreais e desconexas levadas ao refinamento absoluto. Múltiplas referências esboçadas, das vozes de fundo às canções quase pop, dos tangos neuróticos de recorte teutónico (!) até à fragmentação total do discurso na busca do caos demencial. Ao contrário de «Rien», no entanto, o grupo opta por manter algumas pontes com a

sua antiga tradição, racionalizando e ordenando (tanto quanto possível) as ruínas e tornando-as relativamente acessíveis ao comum dos ouvintes. Por tudo isto «You Know...» está próximo das obras-primas e é seguramente um marco na discografia dos Faust. Não deixem de o ouvir, sob pretexto nenhum.

[JS]

F.P.A.C.

«Forthcoming Perpetual Intercourse
[CD Campaign, 1996]

A hiperactiva cena electrónica/industrial alemã continua a gerar pequenos monstros musicais que em momento algum hesitam em enveredar por uma estratégia de choque e subversão. F.P.A.C. é mais um projecto a movimentar-se com um certo à-vontade na periferia do universo musical com tendências radicais. O grafismo ameaçador da embalagem declara as hostilidades, confirmadas e reforçadas durante toda a audição de «Forthcoming Perpetual Intercourse». Electrónica gélida, sincopada e estridente, vacilando entre as construções mais básicas e rudimentares (por isso, menos recomendáveis) e o denso ataque

sufocante sugerido por frequências sonoras desenhadas para perturbar o espírito do ouvinte. A manipulação da parafernália electrónica e da vocalização em contínuo desespero fazem com que o som dos F.P.A.C. (na verdade, um duo constituído por S.K. e A.H....?) não ande muito longe de uns Skinny Puppy severamente deprimidos. «Forthcoming...» é um disco no mínimo bastante interessante, musicalmente mais assimilável do que seria de esperar (e de desejar?) mas nunca evitando o desconforto e a repulsa próprios de uma intensidade baseada no corte radical com a lucidez quotidiana e com o puro entretenimento.

Inevitavelmente, esta música habita espaços sombrios, enclausurados em infernos particulares. O som da decomposição orgânica? Que importa isso? A essência da arte é subversiva.

[JM]

George Lewis

«Changing With The Times
[CD New World Records, 1993]

Pioneiro na incorporação da electrónica na improvisação, George Lewis foi também um dos primeiros a usar novas técnicas para a execução do seu

instrumento. Muito distante das ligações do trombonista a Anthony Braxton, à AACM ou ao projecto «Lulu» de Zorn, «Changing With the Times» marca realmente uma grande mudança. É surpreendente a primeira audição deste novo CD, pois parece retroceder à herança «Mama Rose» de Archie Shepp: por levantar o blues da inércia e da melancolia colectivas, e elevando-o em afirmação espiritual. Esta primeira impressão desfaz-se com uma audição mais cuidadosa. Lewis estruturou uma moderna escravo-narrativa centrada no blues, entendendo-o não como forma codificada, mas enquanto elocução e experiência audio. Pensada inicialmente como interacção improvisadora entre programas computacionais geradores de música e músicos, «Changing With The Times» começou por ser um CD-ROM contendo pequenos vídeos sobre a experiência de ser negro na América. Estes fornecem os elementos de navegação musical na improvisação. O projecto alargou-se posteriormente através da colaboração com poetas e músicos, concretizando-se na forma aqui apresentada, que contém seis peças diferentes, mas pertencentes à mesma narrativa. A forma gospelizada é quase totalmente abandonada, renovando de facto a aproximação ao blues. A conversa desenrola-se ao longo de

toda a obra, obrigando a amplificar a capacidade persuasiva do texto (colagens de carácter autobiográfico de textos de George T. Lewis, pai). A devolução da criação musical à palavra e da música à extensão desta, constitui uma tentativa de mergulho profundo nos sistemas europeu e africano, raízes da música norte-americana.

[GF]

Hovercraft

«Ankathisia»

[CD Blast First, 1996]

Considere-se, à partida, o seguinte exemplo: o que é que se espera dos Tortoise? Tudo começou com «Tortoise», e depois houve «Djed» de «Millions Now Living Will Never Die». A partir daí todos veem John McIntire envolto em Londres e a fazer remisturas, mais do que propriamente a fazer reviver a carcaça do chamado pós-rock. Não se permitem repetições. Ou seja, as tipologias do rock só se quebram uma vez, para definitivamente se sair delas. Esperemos então pelo próximo Tortoise — duvido; entretanto tocam em Victoriaville, Quebec. Os Hovercraft pegam o touro pelos

cornos, e, sem rodeios, dedicam-se às desventuras de uma típica *jam session* num velho armazém abandonado. Longos *takes* entre delírios guitarrísticos, ruído (não reconhecível), e muitas lições do novo mundo. E depois voltamos ao mesmo. Que fazer a seguir? E note-se que «a seguir» refere-se à faixa dois. «Quiet Room», o primeiro tema, desenvolve-se maravilhosamente, perscrutando o caos e caminhando contra ele para o aniquilar. Mas com tal vazio semântico (ou seja, uma estrutura melódica clássica) o caminho a seguir repete-se, e a partir daí vai-se coleccionando desilusão após desilusão. Disto tudo, só resta esperar o que pode fazer Scanner e DJ Spooky com tais sons... Voltando ao início, a saída está... na saída! O que se assume com alguma tristeza; as evidências são tão fortes que as remisturas já estão planeadas antes do álbum sair. O rock já não vive sem a outra margem.

[PeS]

Laika

«Sounds Of The Satellites»

[CD Too Pure, 1997]

Como «Lamb», um disco melancólico. Como «Lamb», um disco de canções. O

Espaço: não como «Lamb». Não música urbana, embora os desgostos e frustrações da vida urbana inspirem os textos. O essencial é que o som Laika não evoca um habitat de betão (trânsito trânsito), antes um prado viçoso à luz do luar. Afirmção piroso? O disco defende-me, com a sua sonoridade quente e íntima, repleta de uma electrónica suave que seduz o ouvido. A grande proficiência melódica assegura ao grupo um estatuto pop parcialmente falhado no álbum anterior («Silver Apples Of The Moon», 1994), ainda hermético o bastante para alienar ouvintes mais impressionáveis. Laika (a cadela) viu o Espaço, lá no Espaço; Laika (o grupo) viu o espaço como nós, a olhar para cima e a pensar, reparem, na possibilidade de arrancar os nervos através da pele. Pessoas emotivas mas contidas, Laika entre dois mundos: o de cá e o de lá.

[JAM]

Mortiis

«Reisene Til Grotter Og Ædemarker»
[Video Cold Meat Industry, 1996]

Mortiis, o errante, estranha criatura meio-homem meio-troll surge-nos no ambiente inerente aos seus registos

discográficos. Antigos castelos que se erguem como pústulas nas planícies desérticas onde o gelo é senhor, húmidas masmorras, fossos de águas estagnadas de onde exalam vapores de putrefacção, tudo ante céus fechados que inspiram um misto de terror e admiração. Será aplicável aqui o conceito kantiano de sublime? Neste cenário soturno, Mortiis ora vagueia ora dedica-se ao estudo de antigos compêndios, procurando, quem sabe, explicações para o bizarro mundo em que se exilou.

Rodado a preto e branco, este curto filme (cerca de 24 minutos) serviu como suporte visual à digressão europeia de Mortiis, tendo na edição videográfica como suporte sonoro o excelente «Kaisern Av En Dimensjon Utjen». É um filme simples que se vê com agrado, contendo belas imagens em *slow-motion*. A apresentação gráfica é a habitual: fabulosa. Pena é que a informação útil seja nula.

[RA]

Ossó Exótico

«V»
[CD AnAnAnA, 1997]

Eis, finalmente, o tomo cinco do projecto mais extremista da música

experimental portuguesa, e também o mais enigmático e despreocupado quanto à repercussão mediática do seu trabalho. Com a sua atitude distante e indiferente, os Ossó Exótico ocuparam um lugar único na arte dos sons feita em Portugal, escolhendo sempre os seus «timings» e apresentando cada disco nas alturas que acharam por convenientes, deixando-os maturar e viver os seus ciclos naturais. Foi o que aconteceu agora. «V» é o regresso do grupo a uma existência enquanto tal, depois da passagem de David Maranha, talvez o seu elemento mais activo, pela etiqueta holandesa Staalplaat. E é, claramente, um disco dos Ossó Exótico, bem diferente, pois, das recentes produções deste músico. A obra, editada em «digipack» com um libreto de luxo, é organizada segundo quatro situações bem distintas. A primeira são as nove «esteiras» com apenas um acorde de piano e menos de um minuto de duração cada (à excepção da última). A segunda é o par de «ciclos» em que o mesmo piano — instrumento preponderante em grande parte do CD — é tocado pelos três elementos, David, André Maranha e Patrícia Machás, com arcos de violino. A mais longa (quase 28 minutos) e mais interessante peça incluída, «Fuga Do-méstica», caracteriza só por si o terceiro núcleo de «V», com a sua estranha beleza. A



última situação («Corrimão/ Comunidade das Mãos») tem como meio a fita magnética e propósito a captação de panoramas auditivos. De imediato fica claro que o trio não abandonou o seu princípio básico desde o segundo título, em formato vinil, quando ainda era um quarteto com Bernardo Devlin: fazer uma música que, como em tempos disseram, «não seja o resultado de um condicionamento formal». Ou seja, uma música que poderia ser tocada por não-músicos, anterior a todas as suas padronizações e estilizações, o equivalente à «desaprendizagem» tentada pelas artes plásticas a partir dos exemplos do artesanato primitivo, da criação infantil e do imaginário visual dos loucos. O virtuosismo, entenda-se (e apesar de os Osso Exótico terem inventado um instrumento, o maranhofone), não tem lugar nestes temas. «Partilhamos uma visão mais poética do que técnica da música», avisam eles. E assim sendo, os Osso Exótico continuam a manter a mesma frescura de sempre, equilibrando-a agora com um maior apuro. A primeira boa nova do ano...

[REP]

Ryoji Ikeda

«+/-»

[CD Touch, 1997]

A energia vital de Ikeda brota de um desejo de conhecer o ínfimo, o detalhe do som. Nem mais. Uma espécie de químico da tabela dos elementos sonoros. O resultado de tão esotérmica experiência é sempre fabuloso e contagiante. Qualquer aventura vivida e relatada por Ikeda tem exibido um grau de apuro tal que se contam as obras-primas pelo número de registos conhecidos. Digo eu. A força dos extremos sonoros — mais, menos; alto, baixo — só encontra paralelo num outro contexto, o mundo virtual do drum'n'bass. Mas, aqui, Ikeda despe-se de artifícios decorativos, despuradamente não lúdico, o fim do superlativo. Estômagos fortes são exigidos. Menos é mais. Espera-se com fervor o seu próximo disco na Staalplaat (cada vez menos atenta ao desenrolar dos acontecimentos). E também a sua vinda a Portugal, que segundo o próprio Ryoji Ikeda, será para 1998.

[PeS]

Slim

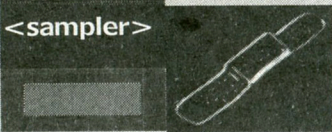
«Slim 0097»

[CD Time/Emit, 1997]

Já nada é assim tão simples como, um dia, a pop foi. Sagaz, ela encanta-se com o dois mil a chegar, e lá vamos nós outra vez: Portishead, Lamb, Archive, Morcheeba,... Contudo, tal como os discos de toda a colecção da Emit, o *mainstream* fica ali mesmo ao lado, quase se vê, sente-se de certeza; por isso, uma sensação constante de «já-ouvido» percorre alguns desses discos, híbridos por natureza, híbridos na forma. Os Slim abrem escandalosamente a corrente pop da Emit. Roseanne é a senhora dos Slim que canta e coordena o projecto, juntamente com os Miasma. Vocalizações desiguais, em registos sonoros desiguais. Não tem a agudeza de Leslie Winer e «Witch», mas a memória atraiçoa-nos graças a uma produção cuidada, assente em inúmeros redemoinhos electrónicos — do drum'n'bass ao encanto *calipsiano* de Ingrid Schroeder. Agradável, um tiro mesmo ao lado do pé, um tiro mesmo ao pé do lado.

[PeS]

Pedro Ivo Arriegas <sampler>



Django Bates

«Winter Truce (And Homes Blaze)» [CD JMT, 1995]

O versátil pianista britânico espalha o talento da sua escrita por uma música de fronteiras esbatidas, num alucinante corropio de ideias que nos assalta durante toda a audição. Uma obra já com um par de anos, mas por onde passa ainda o futuro do jazz. Absolutamente indispensável e por isso a merecer todo o destaque.

Two Lone Swordsman

«Stockwell Steppas» [CD Emissions Output, 1997]

Uma conseguida evolução estética por parte de Andrew Weatherall (ex- Sabres of Paradise) e Keith Tenniswood. Música electrónica com uma amigável dissolução do *techno* noutros géneros (*ambient*, *house*, *drum'n'bass*, *industrial*) onde, muito para além dos meios utilizados, é o resultado final que impressiona.

Sharpshooters

«Choked Up» [CD Shadow, 1997]

Magníficos ambientes *acid-jazz*, *trip* e *hip-hop* (escassamente pontuados por *rappers* fora de prazo, que não logram ocultar o excelente fundo musical), em mais uma surpreendente revitalização dos estilos supracitados, o que leva já a suspeitar que a morte antes anunciada se transformou de vez em renascimento. Grande música.

Ben Neill

«Triptycal» [CD Antilles, 1996]

Após Green-Machine (Astralwerks, 1995) o retorno de Neill, com a ajuda dos DJ's Spooky e Olive, em mais uma incursão em territórios carecidos de definição, com o trompete multante funcionando como âncora na visita a áreas já anteriormente vislumbradas mas cuja exploração tem ainda muito para dar. Um disco que chegou atrasado à lista dos eleitos do ano transacto.

Kreidler

«Weekend» [CD Kiff, 1996]

Mais uma achega às estruturas esclerosadas do *rock* por este quarteto de Berlim, não tanto por via da absorção de estímulos externos, mas sobretudo pela descoberta de novas soluções sonoras, fruto da imaginação, do gosto pelo risco e de muito trabalho ao nível dos arranjos. É pela força destes cíclicos empurrões que a velha tipologia ainda vai dando sinais de vida.

Steve Fisk

«448 Deathless Days» [CD SST, 1987]

O desmembrar cirúrgico dos materiais, a matução das fontes, a alquimia dos sons. Mestre da arte da manipulação, Fisk opera desregradamente uma das mais fascinantes máquinas de salsichas que alguma vez teve oportunidade de ouvir. Um marco de sempre.

<grafonola>

Achtung Baby!

PO Box 2218
344038 Rostov-On-Don
Russia
igo@donpan.rnd.su

AnAnAnA

PO Box 21671
1137 Lisboa Codex
Portugal
ananana@esoteriac.pt

Asphodel

PO Box 51, Chelsea Station,
New York
NY 10113,
EUA
asphodel@interport.net

Blast First/Mute

Harrow Road
London W10 4RE
Inglaterra

Cold Meat Industry

PO Box 1881
58117 Linköping
Suécia

Halana

halanazine@aol.com

Leo

The Cottage
6 Anerley Hill
London SE19 2AA
Inglaterra

New World Records

701 Seventh Avenue
New York, NY 10036
EUA

Rer

79 Beulah Road
Thornton Heath
Surrey CR7 8JG
Inglaterra

Stupeur & Trompette!

1, rue des Trois Mages
13006 Marseille
França

Time/Emit

389-394 Alfred St. North
Nottingham NG3 1AA
Inglaterra

Tone Casualties

1258 North Highland Avenue
Hollywood, CA 90038
EUA
http://www.tonecasualties.com
mena@earthlink.net

Touch

13 Oswald SW17 9SS
Inglaterra
http://
www.touch.demon.co.uk
ash@touch.demon.co.uk

Trente Oiseaux

trente_oiseaux@online.koblentz.com

Tzadik

61E. 8th Street - Suite 6
New York - NY 10003
EUA

Victo

CP 460
Victoriaville
Québec G6P 6T3
Canada

Contacto Apartado 21671, 1137 Lisboa Codex
Assinaturas 12 números 2.000\$50

em cheque ou vale postal, em nome de
«Monitor», para despesas logísticas e de port

Tiragem 500 exemplares

monitor
Editores

Rui Eduardo Paes

Colaboradores
neste número

Rui Alemão Pedro Ivo Arriegas Alain Chauvat Gonçalo Falcão Jorge Lima Barreto Jorge Mantas

Luís António Mendes Paulo Santos Jorge Saraiu